

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

11 | 2016
Relire *L'Acacia*

Mémoire de l'épopée dans *L'Acacia* de Claude Simon

Impossible epic poem in L'Acacia of Claude Simon

Cécile Yapaudjian-Labat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/317>

DOI : 10.4000/ccs.317

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 8 juillet 2016

Pagination : 97-109

ISBN : 978-2-7535-4876-3

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Cécile Yapaudjian-Labat, « Mémoire de l'épopée dans *L'Acacia* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2017, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/317> ; DOI : 10.4000/ccs.317

Cahiers Claude Simon

MÉMOIRE DE L'ÉPOPÉE DANS *L'ACACIA* DE CLAUDE SIMON

Cécile YAPAUDJIAN-LABAT
ESPE de Paris – université Paris 4-Sorbonne

Parmi les grands *topoi* de la littérature épique, on citera le combat des guerriers mais aussi la mort du héros. Ce type de scènes est présent dans *L'Illiade* d'Homère, ou encore dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Le genre romanesque s'inscrit dans cette tradition : il est considéré comme le descendant de l'épopée telle que l'a définie Aristote dans sa *Poétique*. Il s'agit, pour le philosophe, d'un mode de représentation particulier, la représentation d'actions héroïques dans un poème narratif¹.

Si l'on n'écrit plus de telles épopées de nos jours – la mort du genre a même été théorisée dès la fin du XVIII^e siècle par les penseurs de l'idéalisme allemand² –, il n'en demeure pas moins que *L'Acacia* de Claude Simon met en scène des guerres et convoque genre et registre épiques : le départ du guerrier pour la guerre ou encore la mort du héros constituent de véritables morceaux de bravoure. Plusieurs commentateurs ont d'ailleurs mis en avant la présence de références épiques dans les romans simoniens comme la « naïveté épique³ » avec Antonin Wiser, reprenant un concept d'Adorno. Pour François Bon, les livres de Claude Simon renouent « avec la très vieille origine de la littérature, depuis Gilgamesh ou la Bible ou Sophocle, dans l'épopée, opacité et fureur,

1. Aristote, *Poétique*, 1459 b.

2. Sur ce point, voir l'introduction de l'ouvrage de Cédric Chauvin, *Référence épique et roman moderne*, Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2012, p. 14-47.

3. Antonin Wiser, « Mythologie et "naïveté épique" dans *Histoire* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 6, PUR, 2010, p. 49-63.

de l'aventure des hommes⁴ ». Or dans *L'Acacia* tout particulièrement, le héros et ses actes se trouvent le plus souvent tournés en dérision. En outre, si les spécialistes de la question considèrent aujourd'hui qu'il est impossible de donner une définition précise de l'épopée qui varie selon les lieux et les époques, ils s'accordent toutefois pour en relever deux invariants. L'épopée est un « genre de l'identité : elle est construite selon un *polemos* qui permet au groupe national de se (et de s'y) reconnaître. [Elle est également un] genre de la totalité : elle circonscrit le réel et le présente de façon unifiée⁵ ». Le héros, alors, incarne l'objectivité de l'esprit d'un peuple. En ce sens, pas d'identité ni de totalité chez Simon. Comme le constate Dominique Viart au sujet de *La Route des Flandres*, mais la remarque vaut aussi pour *L'Acacia*, « l'épopée est un récit de fondation [...]. Ici au contraire tout se débande et se défait⁶ ». Et c'est en outre non plus un héros stéréotypé mais une conscience dominée par les doutes qui révèle au lecteur de *L'Acacia* cette défaite.

Quel sens, alors, donner à la présence de la référence épique dans *L'Acacia* ? Il s'agira d'abord de se demander dans quelle mesure les éléments constitutifs de l'épopée se trouvent dégradés. Nous verrons ensuite en quoi la critique de l'héroïsme guerrier est indissociable d'une mise en cause du récit épique et d'une interrogation sur le – les – sens de l'histoire. Nous montrerons enfin que malgré ce double procès, se fait pourtant entendre, dans *L'Acacia*, une rumeur d'épopée.

UNE ÉPOPÉE DÉGRADÉE

L'une des fonctions du récit épique est de véhiculer et de légitimer, à travers son personnage, les valeurs d'une société. Dans cette perspective, le héros est alors, selon Philippe Hamon, un « héraut⁷ », le porte-drapeau d'une idéologie. Or dans *L'Acacia* se trouvent dépréciés non seulement la figure du héros-guerrier mais aussi le discours fédérateur censé encourager et accompagner l'action de ce dernier.

Celui qui fait la guerre à cheval en 1940 n'est pas un chevalier des temps modernes. Dans *L'Acacia*, l'image du soldat, quel qu'il soit, est dégradée.

4. François Bon, « D'où vient la rage quand on écrit ? », *Cahiers Claude Simon – Claude Simon, maintenant*, n° 2, textes réunis par D. Viart, PUP, 2006, p. 46.

5. Cédric Chauvin, *op. cit.*, p. 43.

6. Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, « Écrivains », 1997, p. 209.

7. Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, PUF, coll. « Quadrige », 1997, p. 47.

D'abord, ce soldat est rarement décrit en tant qu'être singulier, mais se voit toujours pris et confondu dans une masse. En outre, l'union des guerriers ne fait pas leur force : ces derniers ne sont que les jouets – au sens propre comme au figuré – d'une Histoire adepte du jeu de massacre. Ils sont ainsi figurés comme une

file des petits cavaliers qui ainsi, leurs montures cachées jusqu'au ventre par une ondulation du terrain, semblaient avancer immobiles, entraînés par quelque mécanisme, comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc (p. 1035⁸)

Trois traits fondamentaux consacrés par toute la tradition littéraire caractérisent l'héroïsme : grandeur, courage et force agissante. Or, lorsque l'on met ces trois éléments en regard avec ceux qui définissent les soldats simoniens, on ne peut que constater l'abolition du héros. Miniaturisés (« petits »), sans force (« faiblement »), passifs, réifiés (ils sont comparés à des jouets de foire) et non pas acteurs (« entraînés par »), dissimulés à moitié (« cachées »), les soldats ne sont pas en position de montrer leur vaillance. Les guerriers simoniens ne combattent pas ; ils marchent à cheval sans savoir où on les mène ; obéissant à une mécanique qui les dépasse, ils sont faits prisonniers ou sont tués. Les attributs des gradés – casque, uniforme – ainsi que leurs poses, qui font en principe leur prestige, tendent plutôt à les desservir, à les animaliser : les plumets des casques « les font ressembler à des sortes d'oiseaux, de volatiles coiffés d'aigrettes, pourvus de becs et d'ongles d'acier, se mouvant par saccades, à la fois sauvages, inquiets, futiles et inconséquents » (p. 1205). Le soldat en général se trouve même relégué au rang de créature fictionnelle par l'emploi du terme « personnage » qui le définit souvent ; le bras de l'un d'eux ressemble à celui d'une « poupée », et il possède un « regard vide » (p. 1205). Simon fait ici allusion à l'empereur Guillaume II, dont l'un des bras était atrophié. Cette description de l'un des responsables de la Première Guerre ne manque pas d'ironie : l'épopée, ici, se métamorphose en farce grotesque. Ainsi, il apparaît que le guerrier non seulement n'est plus un héros, mais qu'il a en outre perdu toute consistance véritable. Factice, grotesque, passif, tels sont les qualificatifs définissant le guerrier simonien.

Dès lors, toute rhétorique de l'éloge devient caduque dans la mesure où ce type de discours s'appuie traditionnellement sur les actes de l'individu

8. *L'Acacia* est cité dans l'édition *Pléiade* des œuvres de Simon (Gallimard, 2013, t. II).

loué⁹. Même l'éloge aux guerriers morts pour la patrie semble empêché. Quand est décrite une cérémonie militaire, à Valmy (p. 1040-1041), les paroles prononcées, tout comme la sonnerie aux morts, s'avèrent inaudibles. Le vent et la pluie couvrent et « enseveli[ssent] » (p. 1042) tout autre bruit. Seuls se laissent entrevoir non plus des héros survivants, mais des hommes « boudinés dans des uniformes de théâtre » (p. 1041). Le spectacle et les discours offerts par les soldats ne sont plus ceux de l'héroïsme mais ceux d'une « carnavalesque et intolérable parodie » (p. 1155¹⁰).

Pourtant, *L'Acacia* met bien en scène quelques actes de bravoure. Ainsi, le colonel du brigadier, « nimbé de sa magnificence et de son aura de haute invulnérabilité » (p. 1189), avance sur son cheval, au pas et à découvert sur une route bordée de snipers ennemis : « la cavalerie française ne fuit pas » (p. 1198-1199). Mais l'acte valeureux n'est pas reconnu comme tel. Il est interprété par le brigadier comme celui d'un fou ou d'un suicidaire chevauchant un lourd percheron épuisé (p. 1189). Le geste du sabre brandi par le colonel au moment où il est mortellement touché par les balles allemandes n'est pas considéré non plus comme héroïque. Il signe plutôt la fin burlesque d'un monde qui survivait encore, désuet et anachronique.

La dégradation des éléments épiques, dans *L'Acacia*, s'accompagne en effet d'une déroute généralisée du sens, notamment du sens de l'Histoire. Ce dernier n'est pas linéaire. La mort du père du brigadier fin août 1914 et celle de tant d'autres n'ont pas servi le progrès. Le narrateur est témoin, dans les années trente, de l'échec de la Révolution espagnole, de la montée des totalitarismes, du nazisme. Au moment de la déclaration de guerre en 1939, le brigadier voit l'histoire se rejouer : les journaux annonçant la mobilisation sont lus « comme un faire-part (celui de [sa] propre mort) » (p. 1157). Il constate même avec ironie une certaine détérioration des conditions entre 1914 et 1940 : les cavaliers exténués sont « mornes, sales (pas la glorieuse et légendaire boue des tranchées : simplement sales...) » (p. 1022). La dégénérescence des éléments épiques opère également dans le cadre privé de la famille. L'ancêtre révolutionnaire puis Général d'Empire était

9. Voir Christine Michaux et Marc Dominicy, « Le jeu réciproque du cognitif et de l'émotif dans le genre épideictique », dans Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs – La Rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2001, p. 164.

10. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mes remarques dans *Écriture, deuil et mélancolie – les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Classiques-Garnier, coll. « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2010, p. 114-126.

une sorte de colosse, non seulement d'une taille gigantesque mais d'un poids si monstrueux qu'il restait encore consigné dans les documents de l'époque : un homme qui au contraire de son petit-fils, au contraire du vieillard sec et maigre au nez en forme de bec et aux mains osseuses, n'avait jamais vécu que dans et par la violence, le courage, l'audace dont ne témoignaient plus maintenant que des initiales entrelacées, gravées ou brodées sur les couverts, les nappes ou les draps enfermés dans des tiroirs (p. 1075)

Le monogramme apparaît comme le dernier vestige – symbolique et dérisoire – de la splendeur héroïque passée. Mais les symboles eux-mêmes perdent leur sens dans *L'Acacia*. L'emblème fédérateur par excellence qu'est le drapeau – en l'occurrence celui des révolutionnaires espagnols – est décrit abandonné, « sa hampe de guingois penchée sous son poids, non pas rouge mais (pour autant que l'on pouvait distinguer les couleurs tel qu'il était maintenant, imbibé d'eau et pendant lourdement) mi-partie rouge et noir selon la diagonale du rectangle (le noir du deuil, du désespoir, de la mort) » (p. 1130).

Ainsi, le guerrier n'est plus un héros ; les discours et symboles fédérateurs se trouvent vidés de leur contenu ; l'histoire n'est pas linéaire. L'unité et la totalité, invariants de l'épopée, sont absents de *L'Acacia*. Dans sa forme même, le roman est également très éloigné du long poème narratif dans lequel les actions se succèdent. La chronologie, en particulier, se voit bouleversée de telle sorte que l'intrigue progresse, certes, mais dans un mouvement de va-et-vient d'une époque à l'autre, comme l'indiquent les titres des douze chapitres constitués de simples dates – chapitre I : 1919 ; chapitre II : 17 mai 1940 ; chapitre III : 27 août 1914 ; chapitre IV : 17 mai 1940 ; chapitre V : 1880-1914... Cette navette entre des moments, des lieux et des événements différents et pourtant souvent très proches produit un effet de brouillage et de fragmentation qui traduit les doutes du narrateur non seulement quant à la possibilité d'un sens à donner à l'histoire, vouée à répéter inlassablement les mêmes désastres, mais aussi quant à la possibilité de rapporter des événements passés, et tout simplement de raconter, voire de se raconter.

DU RÉCIT ÉPIQUE À LA FIGURATION DE L'HISTOIRE

Plus qu'un sens à donner à l'histoire, le narrateur – double de Claude Simon – cherche celui de sa propre histoire dans *L'Acacia*. Son enquête porte alors sur ses origines, c'est-à-dire sur celles de ses parents, sur leur rencontre, leur brève union, sur la mort du père au tout début de la Grande Guerre alors que lui, le fils, n'a pas encore un an. Cette mort du père, dont le corps n'a jamais été retrouvé, occupe une place à part dans le roman. Sa mise en

récit apparaît en effet comme l'un des enjeux essentiels non seulement du fils en quête d'identité mais aussi de l'écrivain « essay[ant] avec des mots de faire exister l'indicible » (p. 1227).

Or la plupart des récits entendus par le fils semblent tout droit sortis d'une épopée. Il en est ainsi du

récit fait à la veuve et aux sœurs (ou celui qu'elles en firent par la suite), quoique sans doute de bonne foi, enjolivant peut-être quelque peu la chose ou plutôt la théâtralisant selon un poncif imprimé dans leur imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires, agonisant presque toujours à demi étendus dans l'herbe, la tête et le buste plus ou moins appuyés contre le tronc d'un arbre, entourés de chevaliers revêtus de cottes de mailles (ou tenant à la main des bicornes emplumés) et figurés dans des poses d'affliction, un genou en terre, cachant d'une main gantée de fer leur visage penché vers le sol. (p. 1214)

Ce récit se détourne de son objet, c'est-à-dire de la réalité du corps mort du père : il est construit sur des clichés qui tendent à ramener une scène singulière à des « modèles préétablis », des « expression[s] stéréotypée[s] » telles que la balle « “reçue en plein front” » (p. 1214). Le modèle rassure car il permet de substituer à une réalité insupportable et inconcevable pour les trois femmes – celle de « l'introuvable squelette » (p. 1109) – des images toutes faites, connues et impersonnelles, celles de la « mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires » (p. 1214). Le mari – le frère – se confond avec ces héros antiques qui, même lorsque leur cadavre n'est plus reconnaissable, continuent de rester beaux et héroïques pour les vivants. Ainsi dans *L'Illiade*, du cadavre du grand guerrier troyen Hector, outragé par les Achéens pendant quinze jours, Hécube, sa mère, ne retient lorsque le corps lui est rendu que « le teint frais, comme si le trépas venait de [l]e frapper¹¹ ». Ainsi, la mort ne peut être approchée, racontée, que par l'écran de sa représentation, qu'en tant qu'image, et image trompeuse, illusion comme l'atteste le lexique choisi pour sa description : « théâtralisant », « poncif », « imagination », « illustration », « tableaux représentant », « figurés dans des poses » (p. 1214). Les vieilles cousines, derniers témoins vivants du départ du père pour la guerre, racontant le moment des adieux au narrateur, ne peuvent faire autrement, là encore, que de ramener la scène à des *topoi* littéraires : le harnachement du chevalier, le départ du guerrier, entouré de tous les siens « comme ce qu'elles avaient pu lire de ces familles russes où avant que l'un des membres n'entreprenne un voyage tous les parents et jusqu'aux

11. Homère, *Illiade*, chant XXIV, trad. R. Flacelière, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1955, p. 533.

domestiques [...] se réunissent et s'asseyent dans une pièce, attendent ainsi le moment du départ » (p. 1141). Cette omniprésence du modèle littéraire ou culturel occulte d'autant plus le père réel qui, lui, n'a pu être retrouvé.

L'ironie perceptible du narrateur rapportant ces récits montre aussi qu'il n'est pas dupe. S'il les rejette, c'est qu'ils n'ont plus cours. La critique du progrès de l'histoire s'accompagne, chez Simon, d'une mise en cause de ce que Jean-François Lyotard appelle les « récits de légitimation¹² », ces récits qui ont marqué la modernité et qui ont pour fin de légitimer des pratiques sociales et politiques. Simon lui-même les définit ainsi : « d'aimables et de terrifiants récits d'aventures à conclusions optimistes ou désespérées, et aux titres annonceurs de vérités révélées comme par exemple *La Condition humaine*, *L'Espoir* ou *Les Chemins de la liberté*¹³ ». Or la survivance de l'épique, d'une forme d'héroïsme, dans ces romans héritiers d'une vision humaniste et totalisante du monde, est incontestable. Mais comment croire en la légitimité de ces récits et des actions qu'ils décrivent alors que le désordre, les désastres inédits du xx^e siècle ont annihilé toute croyance en un progrès de l'humanité et appauvri ou rendu impossible toute transmission de l'expérience¹⁴ ? L'écrivain aujourd'hui ne peut que rendre compte du caractère discontinu du réel, perçu « comme des fragments qui se succèdent, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants : flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses » (p. 1061).

Et pourtant, désireux de faire advenir, de recréer ce corps introuvable du père, le fils tente de reconstituer la scène de sa mort. Cette quête passe chez lui par le fantasme, le récit fantasmé d'une mort et la description d'un corps souillé, qui,

encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé. C'était un homme d'assez grande taille, robuste, aux traits réguliers, à la moustache relevée en crocs, à la barbe carrée et dont les yeux pâles, couleur de faïence, grands ouverts dans le paisible visage ensanglanté fixaient au-dessus d'eux les feuillages déchiquetés par les balles dans lesquels jouait le soleil de l'après-midi d'été. Le sang pâteux faisait sur la tunique une tache d'un rouge vif dont les bords commençaient à sécher, déjà brunis, disparaissant presque entièrement sous l'essaim de mouches aux corselets rayés, aux ailes grises

12. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 54.

13. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *Œuvres I*, Gallimard, « La Pléiade », 2006 [1986], p. 892.

14. Voir sur ce point l'article de Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 365.

pointillées de noir, se bousculant et se montant les unes sur les autres, comme celles qui s'abattent sur les excréments dans les sous-bois. (p. 1043)

Cette description, proche du tableau, est particulièrement intéressante car à travers elle, c'est le sens même ou plutôt les différents sens de l'Histoire qui sont ici indiqués, superposés. Dans un court texte intitulé « Sens et figures de l'histoire », Jacques Rancière dénombre quatre manières de peindre l'histoire qu'il associe à quatre sens possibles à donner à celle-ci. En un premier sens, l'histoire « est le recueil de ce qui est digne d'être mémorialisé. Non point nécessairement ce qui a été et que des témoins attestent, mais ce qui, par sa grandeur, mérite d'être retenu, médité, imité¹⁵ ». À ce titre, les scènes tirées de légendes ou d'épopées constituent les sujets privilégiés de cette peinture d'histoire. Dans le début du passage ci-dessus, la description correspond à ce type de figuration d'une histoire-monument. Elle donne à voir le père en héros – robuste, de grande taille – image correspondant d'ailleurs très exactement au portrait photographique, véritable objet de culte, accroché au-dessus du lit de la veuve (p. 1217). Ce père, d'ailleurs, apparaît à plus d'un titre comme le représentant des valeurs de l'épopée : il est celui qui vainc tous les obstacles qui se présentent devant lui : la misère, l'indifférence d'une jeune femme comparée, avant qu'elle ne le rencontre, à une citadelle imprenable ; ce père est aussi un homme de guerre : un officier qui a en plus le bon goût de mourir au champ d'honneur. Dans un deuxième sens, l'histoire est « agencement d'actions, fable significative dotée de moyens d'expression appropriés¹⁶ ». En peinture, cette histoire est construite par « la composition des parties et la disposition des formes sur la toile¹⁷ ». En principe, ces deux premières histoires concordent. Avec Simon, au début du passage du moins, la composition expressive du tableau, avec ce corps mort dans la position attendue, appuyé sur le tronc d'un arbre, est en accord avec le sujet, avec l'histoire entendue comme recueil des grands exemples. En un troisième sens, l'Histoire est « puissance ontologique dans laquelle toute "histoire" – tout exemple représenté et toute action agencée – se trouve incluse. L'Histoire comme mode spécifique du temps, manière dont le temps lui-même se fait principe des agencements d'événements et de leur signi-

15. Jacques Rancière, « Sens et figures de l'Histoire », *Figures de l'Histoire*, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2012, p. 57.

16. *Ibid.*, p. 58.

17. *Ibid.*

fication¹⁸ ». La suite de la description de la mort du père renvoie à cette « puissance historique du destin nécessaire et commun¹⁹ », à cette histoire « vieille ogresse » (p. 1160) : le sang, les mouches, la référence à l'excrément annoncent le devenir du cadavre humain et font oublier la composition de l'attitude et l'exemplarité de la figure du père qui se trouve ici corrompue. Dans un dernier sens, selon Rancière, l'histoire est « l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions et les sensations de chacun²⁰ ». La peinture du sensible fait aussi histoire. Or dans notre description, à partir de l'épithète « ensanglanté », une certaine force des éléments, une certaine vitalité de la nature glisse au premier plan et prend le dessus pour constituer finalement une sorte de tableau impressionniste fait de taches colorées comme en mouvement – du rouge, du noir, du brun, du gris, des pastilles de soleil dans le feuillage, l'été. Le tableau exemplaire puis la vision expressionniste de la mort brute sont doublés, dépassés par un intérêt accru porté à la sensation, au cadre sensible de la scène.

Ainsi, le récit épique est certes mis à distance dans *L'Acacia*. En revanche, à travers le tableau fantasmé du père mort coexistent quatre figurations de l'histoire dont la première appartient à l'univers de l'épopée, figuration qui n'est donc pas rejetée, finalement, mais plutôt conservée et recouverte par les suivantes. Le narrateur, le fils – et Claude Simon avec lui –, s'il ne peut renouer les fils du récit perdu, s'il ne peut ou ne veut pas raconter la mort du père, réussit toutefois à inventer une image multiple restée fidèle à la mémoire familiale du père mais enrichie aussi par l'expérience d'un fils : l'expérience de la déroute du sens – l'histoire destin –, celle, aussi, de l'écrivain cherchant à rendre le magma des sensations – l'histoire étoffe du sensible. C'est donc, dans ce tableau, la figure du fils, celui qui a expérimenté l'histoire prise dans ses sens les plus récents, qui *in fine* se superpose à celle du père, représentant de l'univers épique, d'une Belle Époque aux valeurs obsolètes. Comme dans ce passage, mais cette fois à l'échelle du roman tout entier, l'épopée est toujours potentiellement présente dans *L'Acacia*. Elle appartient au fond romanesque simonien. Et parfois, lorsqu'elle affleure à la surface du récit, sa rumeur se fait alors entendre.

18. *Ibid.*, p. 61.

19. *Ibid.*, p. 65.

20. *Ibid.*, p. 63.

LA RUMEUR D'ÉPOPÉE, LE CHANT DE LA MÉMOIRE

La rumeur d'épopée – l'expression est de Patrick Longuet²¹ –, c'est avant tout un ton, une tonalité, qui sourd dans le roman, comme dans le passage suivant :

il pleuvait beaucoup. Il pleuvait sur les pans de murs des maisons éventrées dont les papiers aux couleurs pastel se décollaient peu à peu, il pleuvait sur la surface unie, grise et lente de la rivière où les gouttes faisaient éclore de petits ronds argentés, il pleuvait sur le paysage grisâtre, le cercle des collines sous lesquelles achevaient de pourrir les corps déchiquetés de trois cent mille soldats, sur les champs grisâtres, les maisons grisâtres – ou plutôt ce qu'il en restait, c'est-à-dire comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de murs et quelques troncs d'arbres mutilés (p. 1017)

Dans cet extrait, sont présents la plupart des éléments caractéristiques du registre épique : les procédés de grossissement d'abord avec les adverbes intensifs (« beaucoup »), les accumulations, les énumérations (« collines », « champs », « bois », « villages »), les pluriels, les grands nombres (« trois cent mille »), les répétitions avec le lancinant « il pleuvait » et l'épithète « grisâtre », l'ampleur même de la phrase. Les figures d'analogie ensuite avec la comparaison : la force agissante qui n'est pas nommée ici – la guerre, la pluie – est comparée à un monstre machine, une herse gigantesque avec des dents. Les actants stéréotypés enfin : de façon très schématisée, d'un côté se trouve celui qui « défonce » ou « écorche », de l'autre les « éventrés », « mutilés ». Cette poétique de la démesure, tout à fait caractéristique de l'écriture épique, fait coïncider les actions et le style, tous deux dits nobles, élevés. Cependant, et contrairement à l'épopée, dans *L'Acacia*, ce ne sont plus les actions humaines qui sont grandies et comparées à celles de la Nature. Les éléments seuls – la pluie, les inondations, un affaissement de terrain – ou la guerre se déchaînent alors que l'homme a tout simplement déserté les lieux. Dans notre passage, ce sont même les maisons, les paysages, les troncs d'arbres qui semblent porter les stigmates probables des soldats vaincus : la mutilation, l'éventration.

Ou bien, si l'homme est présent et même acteur, c'est comme malgré lui, et c'est semble-t-il de l'extérieur que survient la rumeur d'épopée dont il est

21. Patrick Longuet, *Postface à L'Acacia*, Minuit, coll. « double », 2003, p. 384. Notons que l'on ne rencontre pas moins de quinze occurrences du mot « rumeur » dans le roman.

pourtant à l'origine²². Ainsi, alors que la colonne des cavaliers s'ébranle, le brigadier entend

le bruit : immémorial, comme parvenant des profondeurs de l'Histoire, [...] le crépitemment qu'il pouvait à présent décomposer en une quantité de chocs proches ou lointains, non seulement devant lui mais tout autour de lui, continuant à s'enfler, à croître, de sorte qu'à la fin il se trouva complètement noyé, précédé et suivi par cette alarmante et tranquille rumeur faite de centaines de sabots chaussés de centaines de fers s'élevant et s'abaissant, frappant le sol en un dur et multiple crépitemment, continu, qui semblait emplir la nuit tout entière, s'étaler, formidable, désastreux et statique. (p. 1158-1159)

Quel sens donner, dès lors, à cette épopée dont l'homme n'est plus le héros ? L'idéaliste allemand Friedrich Schiller, dans son essai *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale*²³, développe une poétique des genres fondée sur la philosophie de l'histoire. Pour lui, le poète est le gardien de la nature. À partir de là, il distingue les poètes anciens qui sentaient naïvement parce qu'ils étaient entourés d'un monde naïf – celui de la Nature – avec lequel ils se confondaient, et les poètes sentimentaux – modernes – qui ont cessé d'être naïfs parce qu'ils vivent dans un monde artificiel et qu'ils aspirent à retrouver la nature perdue. Les modèles de la poésie naïve sont grecs : dans l'épopée avec Homère puis dans le genre tragique avec Sophocle, les hommes vivent sous la loi d'une Nature unificatrice. En ce sens ils n'ont pas encore accédé à la liberté. Ils vivent, sentent simplement, naturellement. Cette perfection de l'homme dans son harmonie avec la Nature est donc aussi une limitation. Dans la poésie sentimentale, l'homme, issu du monde artificiel, s'éprouve comme conscience séparée mais a accédé par là même à la liberté et à la réflexion ; il est illimité en ce sens qu'il vise un idéal. Il est tiraillé alors entre sa sensibilité et sa raison. Cet homme cultivé vit, sent le naturel mais ne sent plus naturellement, nous dit Schiller. Or ce dernier n'oppose pas pour autant le poète naïf au poète sentimental. Il pose plutôt le « sentimental », commente Peter Szondi, comme réintégration du « naïf » « sous la loi » de son Autre, la « réflexion »²⁴. Le poète moderne ne vise donc pas exactement « le "retour à la Nature" mais un éloignement vers elle, vers une nature qui n'est pas la nature perdue où la liberté était inconnue,

22. Voir aussi le passage de l'inondation au moment du mariage des parents (p. 1204), ou encore celui du glissement de terrain suivi de la destruction de l'hôtel de luxe d'une station thermale des Pyrénées (p. 1175).

23. Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. R. Leroux, Aubier, 1947.

24. Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. sous la direction de J. Bollack, Gallimard, coll. « tel », 1991 [1975], p. 91.

mais une nature où liberté et nécessité sont réconciliées²⁵ ». Pour Schiller, l'histoire est en marche : le premier temps est celui de la naïveté – de l'épopée –, le deuxième celui de la réflexion, le troisième celui du sentimental qui vise, par le dépassement, la réintégration du naïf et avec lui de l'épopée.

Retrouve-t-on ce mouvement dialectique chez Claude Simon ? Dans *L'Acacia*, la référence épique est omniprésente, on l'a montré – c'est le premier temps schillerien. Mais elle est mise en question par une réflexion sur l'épopée : par un refus proprement axiologique de l'héroïsme guerrier et par une position critique et ironique vis-à-vis du récit épique. C'est le deuxième temps. À la différence de Schiller, cependant, Simon ne croit pas en un progrès de l'histoire. En ce sens, il n'est pas « sentimental ». Il ne croit pas en la vertu ou même en la possibilité d'une réintégration par l'homme moderne de l'unité et de la totalité perdues. Il peut seulement, au contraire, chanter cette perte même, cette désunion, mais en conservant certains traits rhétoriques de l'épopée. Cette présence formelle, ce chant pur devient le révélateur, en creux, de l'absence du récit épique et de ses héros, de sa distance irréductible. Le chant apparaît en cela aussi comme la mémoire du lieu désormais vide d'hommes que fut l'épopée, le lieu du père et d'un monde disparu. Mais ce chant apparaît aussi comme un lieu de mémoire au sens où l'entend Pierre Nora, un espace « où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation²⁶ ». Si Claude Simon possède un côté « sentimental », c'est dans la mesure où, dans l'écriture, il invente une mémoire qui en même temps figure la distance, « l'éloignement vers l'épopée » pour reprendre les termes de Szondi, mais sans compensation attendue.

Ainsi, dans *L'Acacia*, la référence épique subit une double dépréciation : par la dégradation du motif même ou par « l'ostentation neutralisante de sa dissonance en contexte²⁷ ». Le récit épique lui-même est désormais impossible, il n'est plus compatible avec les soubresauts de l'histoire du xx^e siècle. Pour celui qui cherche à reconstituer les traits d'un père dont

25. *Ibid.*, p. 82.

26. Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux », dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire, I – La République*, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XVII.

27. Cédric Chauvin, *op. cit.*, p. 258.

les valeurs sont celles de l'épopée mais qui tente aussi, par cette quête de se trouver soi-même, il s'agit alors de faire coexister, malgré tout, toutes les histoires, tous les sens de l'histoire. Ainsi, l'épopée n'est pas seulement dégradée dans *L'Acacia*. Elle est dans le même temps conservée, comme le mélancolique conserve, porte l'objet perdu en lui. Cette mémoire de l'épopée se manifeste non plus dans le récit des exploits des hommes mais à travers des superpositions d'images et dans l'ampleur d'un chant qui fait entendre « la formidable rumeur de son souffle » (p. 1228).

Terminons par une citation de Julien Gracq qui, certes, n'écrit pas comme Simon, mais interroge lui aussi à sa manière la référence épique dans son œuvre : « De même sans vouloir confondre la vie limitée d'un genre littéraire avec l'aspiration intarissable qu'il a pu un moment réussir à canaliser, on peut se convaincre que le sentiment épique, longtemps banni en apparence de la littérature vivante, a en réalité par un réseau compliqué de "défauts" et de fissures, trouvé un chemin continu jusqu'à nous²⁸. »

28. Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1948], t. 1, p. 453-454.